JOHANNES DAUBERT ALS ÄSTHETIKER

Karl Schuhmann

1. *Dauberts Verhältnis zur Ästhetik*

Die Münchener Phänomenologie und in ihrer Folge die phänomenologische Bewegung überhaupt verdankt ihre Initialzündung bekanntlich dem Umstand, daß der Münchener Philosophiestudent Johannes Daubert (1877-1947) im Jahre 1902 im Verlauf seiner eigenen Arbeiten über Natur und Gegenstand des Urteils auf Husserls *Logische Untersuchungen* (1900/1901) stieß und sofort die umwälzende Bedeutung dieses Werks für eine Neugestaltung der Logik als objektiver Disziplin erkannte.[1] Dies bedeutet jedoch nicht, daß Dauberts Arbeitsrichtung sich auf logische Fragen beschränkte und er beispielsweise ästhetischen Fragen keine Beachtung geschenkt hätte. Ein Interesse an solcherlei Fragen erwächst ja vielfach aus dem Nachdenken über Kunst im weitesten Sinn, und eine Neigung zu diesbezüglichen Fragen muß sogar als eines der frühesten Interessen Dauberts gelten. Schon auf dem Gymnasium in seiner Heimatstadt Braunschweig schloß er sich aufgrund seiner Kunstinteressen an den in diesen Fragen weiterentwickelten älteren Mitschüler Adolph Tronnier an, den nachmaligen Leiter des Mainzer Gutenberg-Museums.[2] Zusammen mit Tronnier bezog er im WS 1896/97 die Universität Göttingen, um dort neben Philosophie und neueren Sprachen auch bei Robert Vischer[3] Kunstwissenschaft zu studieren (A I 12/82);[4] Tronnier promovierte übrigens 1904 bei Vischer mit einer kunsthistorischen Arbeit. Aus diesen drei Göttinger Semestern sind in Dauberts Nachlaß bemerkenswerterweise fast nur

[1] Zu Dauberts Urteilstheorie vgl. [Schuhmann 1998].

[2] Von Tronniers Schriften zu Gutenberg sei hier nur auf [Tronnier 1940] hingewiesen, eine von der Stadt Mainz herausgegebene Arbeit.

[3] Sohn des einflußreichen Ästhetikers Friedrich Theodor Vischer, der in breiten Kreisen durch seinen Roman *Auch einer* (1878) bekannt wurde.

[4] Dauberts hier und im Folgenden ausführlich herangezogene stenographische Manuskripte werden in der Bayerischen Staatsbibliothek München unter der Bezeichnung "Daubertiana" aufbewahrt (zur inhaltlichen Übersicht und Anordung der Manuskriptkonvolute vgl. [Avé-Lallemant 1975], 125-138). Ich zitiere diese Manuskripte nach der Transkription von Elisabeth Schuhmann, und zwar nach den Signaturen und Seitenangaben ihrer Gesamttranskription der Sektion Daubertiana A I.

Axiomathes, Nos. 1-2, 1998, pp. 61-79.

Teile von Nachschriften von Vorlesungen Vischers erhalten, dazu auch ein Vortrag, den er am 10. Februar 1898 in Vischers kunsthistorischen Übungen gehalten hatte (A I 15/2-25). Was er bei Vischer lernte, war ihm offenbar auch noch in späteren Jahren gewichtiger, als was sich in den sonstigen Fächern abgespielt hatte, weshalb er seine diesbezüglichen Notizen aufbewahrte. Im Sommer 1898 ging Daubert dann für ein Semester nach Leipzig, wo er neben Philosophie auch wieder Kunstwissenschaft, und zwar bei dem Kunsthistoriker August Schmarsow, studierte.

Ab WS 1898/99 hielt Daubert sich in München auf, wo ihn offenbar insbesondere Theodor Lipps anzog, der als Philosoph und Psychologe zugleich ein bekannter Ästhetiker war.[5] Nun war München kurz vor der Jahrhundertwende nicht nur die Stadt zahlreicher Kunstsammlungen wie der Alten Pinakothek, die im kunsthistorischen Unterricht regelmäßig zu Zwecken der Demonstration besucht wurde, sondern auch der Mittelpunkt neuer realistischer Bestrebungen in Kunst und Literatur.[6] Als paradigmatisch dafür darf gewiß der Bildhauer, Maler und Architekturentwerfer Adolf von Hildebrand gelten. Er war mit dem monumentalen, 1894 fertiggestellten Wittelsbacher Brunnen als Münchens tonangebender Künstler ins öffentliche Bewußtsein getreten und hatte sich fast gleichzeitig mit seinem oft aufgelegten Werk *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) zum führenden Theoretiker der neuesten Kunstrichtung aufgeschwungen. Auch im sog. "Psychologischen Verein," in dem die Schüler von Theodor Lipps allwöchentlich untereinander Vorträge hielten und diskutierten, waren nicht wenige Kunstwissenschaftler zu finden, so etwa sein erster Vorsitzender (SS 1895 – WS 1895/96) August Endell, der spätere Direktor der Breslauer Kunstakademie,[7] und Richard Streiter, der 1903 an der Technischen Hochschule München Professor für Kunstgeschichte wurde.[8] In diesem Verein hielt Daubert schon gegen Ende seines ersten Münchener Semesters (am 24. Februar 1899) einen zweifellos riskanten Vortrag "Kritische Bemerkungen zu Hildebrands 'Problem der Form in der bildenden Kunst,'" der dann in der darauffolgenden Sitzung vom 3. März diskutiert wurde. Bei letzterer Gelegenheit nun war Adolf von Hildebrand nicht nur persönlich anwesend, sondern mischte sich auch bestimmend in die Diskussionen ein.[9] Es kann nicht verwundern, daß zumindest nach Dauberts eigener Einschätzung diese beiden Abende mit ihrem ehrgeizigen Thema für ihn zum Debakel wurden (C I 2). Vielleicht nahm er dies zum Anlaß, sich in

[5] Über Lipps als Ästhetiker vgl. [De Rosa 1990].

[6] Über München um 1900 vgl. [Schuhmann 1997].

[7] Von Endells damaligen Arbeiten sei hier [Endell 1896] hervorgehoben.

[8] Vgl. die posthum im Auftrag seiner Familie herausgegebe Sammlung seiner Schriften [Streiter 1913].

[9] Vgl. *Zeitschrift für Pädagogische Psychologie* 1 (1899), 210, sowie [Ettlinger 1911], 247.

der Folgezeit von ästhetischen Fragen zumindest zeitweilig zurückzuziehen. Jedenfalls übernahm er Anfang August 1899 von Lipps als Thema seiner geplanten Dissertation die Aufklärung der Natur des Wirklichkeitsbewußtseins. Sofern Wirklichkeitsbewußtsein die Anerkennung von Wirklichkeit einschließt, führte ihn dies zunächst auf das vor allem von Brentano und seinem Schüler Anton Marty diskutierte Problem des Existentialurteils[10] und weiter auf das des Urteils als einer Anerkennung von Tatsächlichem überhaupt, wobei er dann im Verlauf seiner Studien, wie gesagt, auf das eben erschienene umfangreiche Werk eines anderen Brentanoschülers, auf Husserls *Logische Untersuchungen*, stieß. Binnen kürzester Zeit hatte er sich die spezifische Methodik dieses Werks angeeignet und war zum entschiedenen, auch von Husserl als solchem anerkannten Verfechter und selbständigen Vertreter der neuen Phänomenologie geworden.

Diese neue phänomenologische Ausrichtung bedeutete aber keineswegs das Ende von Dauberts ästhetischen Interessen. Noch im WS 1903/04, dem vorletzten Semester, in dem er in größerem Umfang als Student Vorlesungen belegte, beteiligte er sich an den kunsthistorischen Übungen von Berthold Riehl, und schon ein Jahr vorher war ihm Wolfgang Dohrn zum besten Freund geworden, ein Ästhetiker aus einer mit den führenden Realisten wie von Hildebrand oder dem Maler Hans von Marées eng befreundeten Familie.[11] Dauberts Diskussionen mit Dohrn kreisten naturgemäß immer wieder um ästhetische Themen. Dazu kommt, daß im SS 1905, als er die sog. "Münchener Invasion" Göttingens anführte, Daubert und seine drei Münchener Kommilitonen nicht nur in den Lehrveranstaltungen Husserls, sondern auch im Seminar von Robert Vischer die Führungsrolle übernahmen. Daubert selber hielt bei Vischer einen Vortrag über den Begriff der Einfühlung, der bekanntlich in der Ästhetik von Lipps eine zentrale Stelle einnimmt.

Damit schließt sich ein Ring: Schon Dauberts Vortrag bei Vischer vom Februar 1898 war eine Verteidigung der damaligen Einfühlungsästhetik gewesen. Man kann vermuten, daß es diese Auffassung der Ästhetik gewesen war, die Daubert letztendlich veranlaßt hatte, nach München zu Theodor Lipps zu gehen, wo er diese Ästhetik an der Quelle studieren konnte. Das besagt übrigens auch, daß Daubert seine ästhetische Grundausrichtung schon ausgebildet hatte, bevor er zum Phänomenologen wurde. Es finden sich also bei ihm sowohl konstante Gedanken zur Ästhetik wie naturgemäß nach 1902 durch

[10] Vgl. [Brentano 1874], 276-289 und Martys umfangreiche Artikelfolge "Über subjektlose Sätze, die zwischen 1884 und 1895 in der *Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie* erschien.

[11] Dohrn, der 1906 bei Lipps promovierte [W. Dohrn 1907], starb allerdings 1914 starb. Um 1910 war er führend an der Entwicklung neuer Formen des Bühnentanzes und Balletts beteiligt. Vgl. [Dohrn 1983], 249-255.

die Berührung mit Husserl neue Ideen, welche seinen bisherigen ästhetischen Auffassungen eine spezifische phänomenologische Wendung geben bzw. sie durch phänomenologische Gesichtspunkte ergänzen und modifizieren. Damit überwindet Daubert seine frühe, eher bei Theodor Lipps anschließende anthropologisch zentrierte Ästhetik, die man zumindest teilweise als psychologistisch bezeichnen darf. Im folgenden seien vor allem die konstanten Züge der Daubertschen Ästhetik besprochen, um schließlich auf ihre spätere phänomenologische Umbildung und Erweiterung einzugehen. Als Grundlage dienen dabei Dauberts über seinen gesamten literarischen Nachlaß verstreuten Notizen zur Ästhetik, insbesondere aber das Konvolut Daubertiana A I 15, dem Daubert selber den Gesamttitel "Ästhetik" gab.

2. *Der ästhetische Gegenstand*

Zwei Gedanken können als grundlegend für Dauberts Ästhetik gelten. Zum einen, daß von Schönheit bzw. Häßlichkeit nur in Bezug auf *Gegenstände* die Rede sein kann. So sind beispielsweise "in jedem Bildwerke... Gegenstände dargestellt, Dinge und lebende Wesen für sich oder in Situations- oder Handlungsbeziehungen zueinander" (A I 15/80).[12] Zum andern, daß das spezifisch ästhetische Verhältnis zu Gegenständen auf Einfühlung beruht. "Der eigentliche Genuß, der nun hierauf beruht, besteht" Daubert zufolge "in der Einfühlung" (A I 15/50). Der Gegenstand ist dabei insofern die erste Voraussetzung, als es seiner für die Ermöglichung einer Einfühlung in ihn bedarf: Einfühlung kann sich immer nur an Gegenständlichem betätigen. Es kommt also zunächst darauf an, die Spezifizität des Kunstgegenstands herauszuarbeiten, um ihn dann als Fundament der ästhetischen Auffassung zu verstehen.

Zunächst einmal ist der Kunstgegenstand ein Ding wie jedes andere; er tritt einem entgegen wie andere Dinge auch. "Sowohl für die ästhetische Betrachtung als für die logische müssen gewisse intentionale Erlebnisse gemeinsam Fundament sein, nämlich die Akte, welche mir den Gegenstand geben" (A I 9/22). Man kann beispielsweise in der Arena einer Gruppe von Menschen, etwa einer Ringergruppe, zusehen, wie sie einen sportlichen Ringkampf ausführt, man kann sich aber auch im Museum eine marmorne Ringergruppe ansehen (vgl. A I 15/43). Beide Male hat man in der Welt vorhandene wirkliche Dinge und Geschehnisse vor sich. Dieses Beispiel legt zugleich eine erste Bestimmung des eigentlichen Kunstgegenstands in dem Sinne nahe, daß er, im

[12] Schon diese Vorentscheidung macht deutlich, wie sehr Dauberts Ästhetik vom Kunstschaffen der Jahrhundertwende geprägt ist und deshalb kaum einen direkten Zugang zu späteren Tendenzen wie z.B. zur abstrakten Kunst zu finden vermag.

Unterschied zum gewöhnlichen Ding, als *Darstellung* von etwas (hier: als Darstellung eines Ringkampfs) anzusehen ist. Das Kunstding ist nicht nur ein Ding schlechthin, ein Stück Marmor etwa,[13] sondern ein Ding, das etwas darstellt. Was aber? Auch hier hilft Dauberts Beispiel der Ringergruppe weiter. Die Marmorfiguren müssen, um als Ringergruppe figurieren zu können, einen Ringkampf darstellen. Das kann zwar ein Ringkampf sein, der in der Arena tatsächlich einmal stattgefunden hat, muß aber nicht. Die lebendige Ringergruppe führt einen wirklichen Ringkampf auf, die marmorne stellt einen solchen dar, und der wirkliche Ringkampf würde erst dann zu einem Kunstereignis, wenn er nicht Ringkampf, sondern (etwa auf der Bühne) Darstellung eines solchen sein sollte. Das aber besagt, daß ein Kunstwerk nur in einer bestimmten Auffassungs- oder Erkenntnisweise als solches hervortreten kann, eben wenn die zutreffende Auffassung die ist, daß der betreffende Gegenstand nicht nur etwas ist, sondern auch etwas darstellt. Der kunstvoll inszenierte und lebensechte Ringkampf auf der Bühne mag sich in dem, was sich da abspielt, von einem echten Ringkampf, ja von einer ordinären Schlägerei kaum unterscheiden lassen. Wer aber schlichtend eingreifen oder gar die Polizei rufen wollte, zeigte damit nur, daß er den Sinn des Geschehens, Darstellung zu sein, nicht verstanden hat.

Das Dargestellte muß keineswegs, wie im Fall der Marmorgruppe, vom darstellenden Kunstgegenstand verschieden sein, sondern kann durchaus auch, wie im Fall des Bühnenringkampfs, als *index sui* mit ihm zusammenfallen. Andernfalls wäre das Kunstwerk eine Art Zeichen oder Symbol für etwas anderes, einen anderen Gegenstand etwa. Kunst wäre Hinweis im Sinne des Wegweisers oder Nachahmung nach Art anatomischer Modelle und unterschiede sich nicht wesentlich von Anzeichen (Rauch weist auf Feuer) und Anzeigen (Uhr als Zeitanzeige). Dagegen betont Daubert, daß "der Genuß des Kunstwerkes nicht in einem Vergleichen zwischen Dargestelltem und der zugrunde liegenden Natur besteht" (A I 15/50). Konstitutiv für das Kunstwerk ist zwar, daß der gegebene Gegenstand nicht einfachhin als das aufgefaßt wird, was er ist. Aber er darf auch nicht lediglich als Stellvertreter und Repräsentant eines anderen Gegenstands verstanden werden. Vielmehr muß er in sich selber, wie Daubert einmal sagt, "als Form und Schein" begriffen werden (A I 15/50). "Schein" meint dabei zweierlei. Einmal, daß das Wesentliche am Kunstwerk nicht das gegenständlich Wahrnehmbare ist, weshalb ja auch der gegebene Gegenstand (die Steinansammlung des Architekturwerks, die Geräusche beim Musikstück, Leinwand und Pigmente des Gemäldes, der Marmorblock der Statue) selber nicht der wahre, sondern nur scheinbarer Gegenstand des

[13] Vgl. A I 15/106: "Der Raum als solcher und das räumliche Verhältnis der Teile zum Ganzen haben ja künstlerisch an sich noch gar keinen Wert."

Kunsterlebnisses ist. Gewiß, das Kunstwerk bestünde nicht ohne ihn. Er aber ist nicht das, was das Kunstwerk zum Kunstwerk macht. Während in der wahrnehmenden Erkenntnis von Dingen die Dinge selber Gegenstand und Ziel des Wahrnehmens sind, ist beim Kunsterlebnis das Ding nur scheinbar der Gegenstand der darauf gerichteten Akte. Der wahre Gegenstand – und dies ist die zweite Bedeutung von "Schein" – scheint vielmehr durch das Kunstwerk hindurch und gibt sich in und an ihm zu erkennen.[14]

Dieser wahre Gegenstand nun ist das, was Daubert mit der zeitgenössischen Ästhetik à la von Hildebrand als die "Form" bezeichnet, die dem Kunstgegenstand als solchem zukommt. Ein Kunstwerk ist Kunstwerk deswegen, weil in ihm eine bestimmte Form zutage tritt, die nicht einfach die tatsächliche Konfiguration des jeweils wahrgenommenen Einzeldings ist, sondern durch sie hindurch erscheint und sie sozusagen überstimmt. Der Kunstgegenstand ist nicht bloß ein materielles Wahrnehmungsding, sondern ein Ding mit "verschiedenen Sphären oder Dimensionen" (A I 15/115). Allenfalls im Nachhinein kommt uns dieses Ding als kahles Naturding eigens zum Bewußtsein. Beispielsweise ist in der Musik "der einzig angeregte Sinn unser Ohr, und es ist eine fremde Reflexion, wenn wir nachher uns klar machen, daß die Töne nur schwingende Luftwellen sind" (A I 15/45). Wir nehmen "beim künstlerischen Sehen nicht die stoffliche Materie, sondern ihre nichtsinnliche Form, ihre Erscheinung wahr" (A I 15/50). Die Tätigkeit des Künstlers besteht gerade darin, daß er dem Kunstbetrachter im Stoff einen Zugang zur Erfassung der Form eröffnet, d.h. daß er die "reinen Formen" (A I 15/20) im Stoff ungetrübt und unverstellt zum Ausdruck bringt. Dies kann auf verschiedene Art und Weise geschehen, d.h. das "Wie der stilvollen Ausführung" kann variieren (A I 15/115). "In dieser Diktion liegt das im eigentlichen Sinne Individuelle des Künstlers" (A I 15/82), dank dessen man einen Rubens sofort von einem van Gogh und Mozart auf Anhieb von Bach zu unterscheiden vermag. Ein Gegenstand ist jedenfalls Kunstwerk nur, sofern er "künstlerisch geformtes Außending" ist (A I 15/45). Für diese Formung ist, wie gesagt, die Zugänglichkeit der Form dank bestimmter Komposition der Materie entscheidend, nicht aber, daß ein Künstler tatsächlich Hand an den Gegenstand gelegt hätte. Insofern gibt es für Daubert keine "scharfe Grenze zwischen Natur und Kunst". "Denn auch die Natur kann von uns als Form und Schein aufgefaßt werden" (A I 15/50). Es gibt, anders gesagt, für Daubert wie schon für Kant ebenso Naturschönes wie Kunstschönes – wofern nur im Naturding die Form rein hervortritt. Nach Daubert ist insofern die Frage weniger, worin das

[14] Deswegen spricht Daubert im gleichen Zusammenhang, statt von "Form und Schein", auch von "Form oder Erscheinung" (A I 15/50).

Kunstschöne denn eigentlich bestehe, als vielmehr, was denn "das unkünstlerische Moment in der realen Wirklichkeit" ausmache (A I 15/108).

Was hat es nun mit dieser "Form" auf sich, und wie ist sie näher zu bestimmen? Auf jeden Fall handelt es sich dabei um etwas Objektives, uns Gegebenes, das wir nicht einfach in den Gegenstand hineinlegen und hineinlesen. Die Form nennt Daubert auch den "geistigen Gehalt" des Kunstwerks (A I 15/20); am ausführlichsten beschreibt er sie in einem Manuskript über Toulouse-Lautrec. Am stofflichen Gegenstand, heißt es dort, sind "im Kunstwerke bestimmte Züge ausgeführt und hervorgehoben, andere fortgelassen, flüchtig angedeutet oder verändert. Dadurch werden in einem neuen Sinne bestimmte Züge wesentlich, andere unwesentlich." Dieser neue Sinn "besteht in einer typisierenden Ausfertigung der Züge des betreffenden Gegenstandes nach einem bestimmten einheitlichen Gesichtspunkt, wobei die Typisierung von genereller Allgemeinheit als auch individuell sein kann." Dieses "innere Verhältnis des Gegenstandes zu dem Typ, unter dem er dargestellt ist," damit auch die Natur des Typs, tritt besonders sinnfällig dort hervor, "wo die typisierende Ausprägung der Züge des Gegenstandes zur Verzierung und weiterhin zur Karikatur wird. Es rückt hier gleichsam der Gegenstand und seine Typisierung weiter auseinander. Ohne daß doch beide getrennt gemeint oder gar verglichen würden, konstituiert sich die innere Einheit des Kunstwerks seinem Gehalt nach." (A I 15/80) Die Form kann somit als das Typische oder das Wesentliche des Gegenstands bezeichnet werden, das im Kunstgegenstand in besonders prägnanter Weise erscheint.[15] "Von diesem sinnlich Dargestellten sind bestimmte bezeichnende oder wesentliche Züge herausgearbeitet," und diese Darstellung ist es, die das Kunstwerk zum Kunstwerk macht (A I 15/82).

3. *Der Einfühlungsbegriff und seine Verwandlung*

Die spezifische Art der Erfassung eines Kunstwerks ist die "Einfühlung." Wie schon dieser Terminus nahelegt, handelt es sich um eine eigentümliche Erkenntnisweise, die Momente der Rezeptivität (Fühlen) mit solchen der

[15] Wenn Dauberts Münchener Kommilitone und Freund Aloys Fischer diese Auffassung mit der Bemerkung kritisieren zu können glaubt, dann wären jene Blumenstücke die größten Kunstwerke, "auf denen der Botaniker die Staubfäden ohne Lupe zählen kann" ([Fischer 1907], 12), so scheint das vorauszusetzen, daß das Typische eines Gegenstands das von ihm in einer naturwissenschaftlichen Definition Ausgesagte ist. Dagegen wäre mit aber mit Fischer selber zu bemerken, daß der naturwissenschaftliche Gegenstand und der ästhetische nichts weiter als "zwei selbständige, nach heterogenen Gesichtspunkten gewonnene Derivate des naiven Gegenstandes" sind ([Fischer 1907], 33).

Spontaneität (Hineinfühlen) vereint. Da die Form etwas Gegebenes ist, kann sie nur aufgefaßt und aufgenommen werden; da sie nicht ein schlichtes Gegenstandsmoment ist wie die Farbe oder die räumlichen Verhältnisse des Dings, kann sie nicht einfach aus dem Gegenstand entnommen werden. Vielmehr besteht der Kunstgenuß "in einem schöpferischen Akte" (A I 15/43), in dem erst die charakteristische Form durch den Betrachter konstituiert wird. In ersterer Hinsicht besteht das Kunsterlebnis im "reinen Eindruck," den der Gegenstand auf den kontemplativen Betrachter macht (A I 15/20), sowie in der "Wirkung des Schönen" auf ihn (A I 15/18). Dabei wird die Form, anders als im Erkennen, nicht in Begriffen, sondern intuitiv erfaßt (A I 14/7).[16] Das Kunsterlebnis, heißt das, setzt nicht einfach einen erkennenden, sondern einen in gewisser Weise sensibilisierten Betrachter voraus. Der Kunstgegenstand entfaltet und offenbart sich dem Betrachter nur "bei einer bestimmten psychischen Beschaffenheit und Zuständlichkeit" (A I 7/11), sofern dieser nämlich aufgeschlossen und empfänglich ("aufgelegt") ist für das Kunstwerk. Diese Sensibilität oder diese Art des Fühlenkönnens ist dem Menschen aber, anders als das Erkenntnisvermögen, nicht von Hause aus mitgegeben, sondern ist eine Disposition, die er sich erst aneignen muß und die daher der aktiven Entwicklung und Entfaltung bedarf. Insofern gehört sie nicht unter die Naturanlagen des Individuums, sondern ist Teil seiner ausgebildeten Persönlichkeit. Mancher wird es darum nie dahin bringen, ein Kunstwerk adäquat würdigen zu können. "Auf logischen Gebieten können wir die Persönlichkeit ausschalten, auf... ästhetischen nicht" (A I 7/11). Damit kommt in den Kunstgenuß übrigens ein Moment historischer Kontingenz hinein. Was unmittelbar in eigenem Erleben als schön erfahren wird, unterliegt gewissen kulturellen Vorgaben: "Das gliedert sich nach Individuen und Temperament und Nationalitäten. Das ist wohl auch im populären Bewußtsein deutlich ausgeprägt: Wir sprechen nicht von der Erschauung *der* objektiv gültigen... Schönheit wie von der Erforschung *der* Wahrheit." (A I 7/11). Die Dominanz, aber auch der Wandel bestimmter Stile im Laufe der Epochen und Kulturen wird von daher am ehesten verständlich.

Mit der für das Kunsterlebnis konstitutiven Disposition verhält es sich wie mit anderen Dispositionen auch: Je nach Stimmungslage läßt sie sich aktualisieren – oder auch nicht. Mißlingt diese Aktualisierung, und es tritt einem in solcher Situation ein bedeutendes Kunstwerk entgegen, so kann es sein, daß es seine Wirkung auf den Betrachter verfehlt. Wie das Gefühl für Kunstwerke überhaupt, unterliegt darum auch das Verhältnis zu einem bestimmten Kunstwerk gewissen Schwankungen, d.h. die Intensität des

[16] Diese Bestimmung greift natürlich letztlich auf Kant zurück, demzufolge das Schöne "ohne Begriffe" vorgestellt wird (*Kritik der Urteilskraft*, A 17).

Kunstgenusses kann im Lauf des Lebens wachsen oder auch abnehmen. Auch auf die für Kunst offene und habituell darauf eingestimmte Persönlichkeit muß ein Kunstwerk darum nicht unweigerlich und sozusagen mit unentrinnbarer Naturkausalität einen bestimmten Eindruck machen. Deswegen notiert Daubert: "Ob aber ein Kunstwerk auf den ersten Blick wirken *muß*, bezweifle ich, besonders im Gebiete der Musik und Poesie" (A I 15/21). Gerade auf diesen Gebieten unanschaulicher Kunst muß der Betrachter offensichtlich mehr Energie in das Kunstwerk investieren, will er es für sich zum Leben bringen und adäquat genießen. Zwar erlaubt ihm seine Disposition in jedem Fall, es als großes Kunstwerk zu erkennen. "Ich bin vielleicht mißmutig und gar nicht zu künstlerischen Betrachtungen und Genüssen aufgelegt, ich sehe solche Form und weiß, die Form ist schön" (A I 7/10). Doch die Tiefe des jeweiligen Kunsterlebnisses ist eine Funktion der aktuellen Gestimmtheit. "Dieselben Gegenstände und Zuordnungen erscheinen mir heute ganz schön... Morgen, wenn ich in anderer Stimmung bin, in viel bedeutenderem Sinn schön." (A I 7/11). Damit unterscheidet sich das Kunsterleben prinzipiell vom Erkennen. "Ob ich heute matter aufgelegt bin oder stärker: eine Einsicht wird logisch darum um kein bißchen wahrer oder falscher. Wohl aber wird je nach meiner Stimmung ein Gegenstand schöner." (A I 7/11).

Insofern ist der Kunstgenuß "ein Produkt aus der Form des Kunstobjektes und dem Geiste des Schauenden" (A I 15/50). Doch muß das Kunsterleben noch in einem viel prononcierteren Sinne als etwas aktiv Produziertes gelten. Wurden bisher nämlich lediglich die *Bedingungen* der Einfühlung aufgestellt – die entwickelte Persönlichkeit und ihre Stimmungslage – so ist diese nunmehr selber zu beschreiben. Ihre Funktion nun besteht darin, daß sie sich am Kunstobjekt betätigt, indem sie es "belebt" oder "beseelt". Es handelt sich dabei, wie Daubert nicht müde wird zu betonen, keinesfalls um einen Assoziationsprozeß, in dem ein gegebener Gegenstand uns dazu veranlaßt, eine bestimmte andere Vorstellung mit ihm zwangsläufig zu verknüpfen.[17] Eine solche Assoziation wäre die additive Hinzufügung eines für das Kunstwerk unwesentlichen und daher prinzipiell entbehrlichen und ihm fremden Gedankens, nicht aber könnte sie das Kunstwerk als solches konstituieren. Assoziationen, so gesteht Daubert zu, treten zwar "bei einem Kunstwerk in großer Ausdehnung auf. So, wenn uns, bei dem Fechnerschen Beispiele von der Orange, bei ihrem Anblick ein Hauch der Erinnerung an ihr üppiges Heimatland Italien berührt. Aber wohlgemerkt, wir haben hier zweierlei, das vorliegende Objekt mit dem Eindruck, den die Einfühlung darin erweckt, und die Erinnerung, sei sie Vorstellung oder Gefühl oder ein komplizierter

[17] Zu diesem Problem vgl. [Stern 1898]. Der Ästhtetiker Stern (Rigorosum: 27. Juli 1896) war übrigens Lipps' erster Münchener Promovend gewesen.

Gefühlskomplex," der lediglich assoziativ mit dem Kunstgegenstand verbunden wird (A I 15/21). In dieser assoziativen Weise kann sich mit einem Bild beispielsweise auch der "Gedanke an den Schenker" assoziieren (A I 15/112), ohne daß ihm für das Kunsterlebnis aber irgendwelche Bedeutung zukäme. Durch die Einfühlung dagegen wird die Form konstituiert, welche den Gegenstand erst zum Kunstwerk erhebt. "Form und Gefühl sind in der Kunst nicht zweierlei" (A I 15/45), kann Daubert daher bemerken. Zwar ist die Einfühlung "Einfühlung *in* die reine Form" (A I 15/45). Aber das besagt lediglich, daß die Form als etwas Objektives erscheint und nicht auftritt als vom Betrachter her in das Werk hineingelegt. Einfühlung, heißt das, ist eine Erzeugung, die sich nicht als solche gibt, sondern als das schon vorher vorhandene intentionale Ziel eines auf die Form gerichteten Fühlens.[18] Nur "durch den intentionalen Charakter der Gefühlsempfindungen" kommt Einfühlung zustande (A I 15/114).

Was wird dabei eigentlich in den Kunstgegenstand eingefühlt? Auf diese Frage gibt Daubert in seiner vorphänomenologischen Periode, dem Zeitgeist entsprechend, eine eindeutig psychologistisch gefärbte Antwort. Einen Hinweis enthält schon der Beispielfall, in dem er die Einfühlung von der Assoziation abhebt: "Ein Ornament aus Eichenholz kann nicht den Eindruck des Zierlichen machen erstens der harten Maserung wegen (das gehörte also in das Gebiet der Einfühlung), und zweitens der Assoziation mit dem gewaltigen, knorrigen Eichbaum wegen" (A I 15/22). Grazilität und Härte sind zwar charakteristische Verhaltensweisen von Personen, werden hier aber nicht an der Person selbst konstatiert, sondern am Gegenstand als dessen Wesenseigenschaft erfahren. Es sind also durchgängig psychische Momente, die wir einfühlend in den Gegenstand hineinlegen. "Wenn wir ein Gebilde beleben, so legen wir den einzelnen Bewegungen <einer gemalten Figur bzw. einer Skulptur> unseren Willen unter, legen der harmonischen Bildung eines Gesichtes eine harmonische Seele unter. Das ist es ja, was der Künstler in den Formen ausdrückt" (A I 15/43f.). Gewisse psychische Momente schweben also dem Künstler vor; er entnimmt sie aus sich selbst und stellt unter ihrer Leitung die künstlerische Gegenstandsform her. Wenn wir unsererseits dem gestalteten Gegenstand die gleichen Momente, und zwar diesmal aus unserer eigenen Persönlichkeit heraus, unterlegen, so haben wir den Geist des Kunstwerks intuitiv erfaßt und verstanden.[19]

[18] Mit dieser Lehre von der Intentionalität der Gefühle schließt Daubert bei Brentano und teilweise auch an Husserl (V. *Logische Untersuchung*, § 15a) an: "Es wird... nicht nur den Sinnesdaten, sondern auch den Gefühlen der intentionale Charakter eignen können" (A I 15/113).

[19] Verstehen ist für Daubert "immer einfühlende, hingebende Haltung," wodurch es sich beispielsweise vom (begrifflichen) Erkennen unterscheidet (A I 9/167).

Das Psychische, um das es sich dabei handelt, sind in erster Linie aber gar nicht Momente wie das Wollen oder charakterliche Härte, sondern viel allgemeiner die Zusammenfassung aller solcher Momente "in unserer gesamten Vitalempfindung." Psychisches wird "beim Anblick des Kunstwerkes nicht einzeln angeregt..., sondern der inhaltvolle Mensch überträgt sich einheitlich mit seinem ganzen Lebensgefühle in das Kunstwerk" (A I 15/20).[20] Wenn ich beispielsweise ein Werk der Bildhauer- oder auch der Malkunst mit den Augen abtaste "und meinen Schwerpunkt ganz in es hineinverlege, bekomme ich ein so starkes organisches Gefühl, daß mir jeder Teil des Gebildes als Funktion <des gesamten Kunstwerks> gesichert ist." Daubert fügt hinzu: "Wollen wir etwas Näheres über dieses zentrale, einigende Gefühl erfahren, so müssen wir zunächst nach dem Einheitsgefühl unseres eigenen körperlichen Organismus fragen" (A I 15/75). Eine nähere Beschreibung dieses einheitlichen Lebensgefühls findet sich in Dauberts Manuskripten aber trotzdem nicht. Soviel steht jedenfalls fest, daß "mit der Einfühlung... alles dem Menschen Ferne, Inkommensurable a priori verbannt wird und so lediglich menschliches Leben in der Kunst zum Ausdruck gebracht wird" (A I 15/25). Die Wirkung des Schönen auf uns beruht "auf dem Ausdruck wertvollen seelischen Lebens" durch das Kunstwerk (A I 15/18). Ein Kunstwerk ist gewissermaßen eine Art dinglicher Motor, der uns aufgrund seiner Form dazu veranlaßt, unser einheitliches organisches Lebensgefühl auf den Gegenstand zu übertragen, so daß es letzten Endes unsere eigene Hochstimmung ist, die wir im Kunstgenuß genießen.[21] "Nur sofern der Raum für uns Leben hat, kommt er ja in der Kunst in Betracht, nicht sofern er für den Geometer diese oder jene Bestimmtheiten hat" (A I 15/99). Wie aber würde er für uns lebendig, wenn nicht so, daß wir unser eigenes Lebensgefühl in ihn hineinverlegen?

Ganz zufrieden mit dieser psychologischen Deutung der Kunst ist aber schon der frühe Daubert nicht. So mutmaßt er einmal über die Einfühlung: "Es könnte dieses eine Belebung <der Skulptur> sein, in welcher die Raumformen des Gebildes wie Protuberanzen einer von innen heraus wirkenden Kraft gefaßt werden, als die Formen eines organischen Gewächses, etwa Körper" (A I 15/106). In seiner phänomenologischen Periode hält Daubert zwar an dem Gedanken einer Übertragung psychischer Momente auf den Gegenstand fest. Der Gefühlston einer schreienden oder heiteren Farbe "scheint an dem Gegenstand zu haften, wie ein Charakter an ihm zu sein. *Ich erlebe es*, und

[20] Der Gedanke des "Lebensgefühls" findet sich schon bei Kant (*Kritik der Urteilskraft*, A 129); Lipps spricht u.a. von der "Lebensbetätigung" im Akt der Einfühlung ([Lipps 1906], 102).

[21] Dies war in der Tat eine der zentralen Thesen der Lippsschen Ästhetik gewesen: "Das ästhetische Wertgefühl ist unmittelbares beglücktes Erleben meiner selbst in einem sinnlichen Gegenstande" [Lipps 1903], 288). Wie Gabriele Scaramuzza prägnant und treffend sagt: Für Lipps ist jeder ästhetische Genuß Selbstgenuß ([Scaramuzza 1976], 24).

zugleich scheint es an den Gegenstand gebunden." (A I 15/113). Dennoch kann es sich dabei nicht einfach um eine Übertragung psychischer Momente im Lipsschen Sinn handeln, da ich doch weiß, "daß es ja nicht ich bin, der dort eingefühlt ist." Außerdem scheint es widersinnig zu sein, "die Farben zu Trägern von Psychischem" machen zu wollen (A I 15/113).[22] Da eine solche Anthropomorphisierung der Farben nicht gut angeht, scheint nur übrig zu bleiben, daß es sich bei der Prädikation psychischer Eigenschaften von sinnlichen Dingen wie z.B. Farben ("ein sanftes Rot," "ein schreiendes Grün") um bloße Metaphern und Gleichnisse handelt. Doch auch dies hält Daubert für unannehmbar. Ästhetische Prädikate müssen ein *fundamentum in re* haben. Er schlägt darum als Lösungsmöglichkeit vor, Farben, Töne usw. einerseits, menschliche Handlungen, Bewegungen usw. andererseits könnten einen Gehalt besitzen, der rein für sich genommen ein von beiden unabhängiges Drittes wäre: "Es wäre möglich, daß das *tertium comparationis* bei Farben, Tönen nicht selber das Psychische, das 'Schreien' wäre. Es wäre denkbar, daß es zwischen dem Gefühlscharakter der Farben und Töne und dem psychischen Erlebnis des Schreiens ein *tertium* gäbe, in Hinblick auf welches sie ähnlich sind" (A I 15/113). Gewisse Gefühlscharaktere könnten den verschiedenen Farben oder sonstigen Kunstgegenständen also von sich aus zukommen, indem sie sie "gleichsam als ihre Ausstrahlung umgeben" (A I 15/113), und der gleiche Gefühlsgehalt könnte auch in gewissen auf diese Kunstgegenstände gerichteten Persönlichkeitserlebnissen auftreten. Der Gefühlsgehalt wäre also eine Eigenschaft, die sowohl an Dingen wie auch an Psychischem auftreten kann. Insofern ist er im Unterschied zu den auf den Kunstgegenstand gerichteten Gefühls- bzw. Einfühlungsakten selber nichts Psychisches und darum auch nicht intentional.[23] Die Einfühlung besteht dann offensichtlich darin, daß wir genau den gleichen Gefühlston und Gefühlswert in den Gegenstand verlegen, der diesem aufgrund seiner Form von Natur aus innewohnt. Wenn wir dies tun, so werten und genießen wir das Kunstwerk in adäquater, weil seiner inneren Natur entsprechenden Weise. Des weiteren

[22] Man mag dies als eine vorweggenommene Kritik der Auffassung Kandinskys lesen, derzufolge von einer direkten Einwirkung der Farbe auf die Psyche gesprochen werden kann (vgl. [Kandinsky 1912], II. Teil).

[23] Die gleiche Lehre findet sich, offenbar von Daubert übernommen, auch bei seinem jüngeren Kommilitonen (man darf wohl besser sagen: Schüler) Adolf Reinach. In seiner Vorlesung "Einleitung in die Philosophie" vom SS 1913 weist er ebenfalls den Gedanken ab, bei der Rede von der Schwermut einer Landschaft fände eine Projektion meiner Schwermut in die Landschaft statt. Dieser Gefühlsgehalt sei vielmehr "ein objektiver Charakter, den wir hingegossen über die Landschaft feststellen und den wir Trauer nennen, weil er artähnlich ist wie der Gehalt, den wir als Trauer in Menschen erleben... Gehaltscharaktere können im Erlebnis auftreten, brauchen es aber nicht. Diese Charaktere sind wirklich da in der Natur." ([Reinach 1989], 393).

scheint es so zu sein, daß ausschließlich solche Eigenschaften, die sowohl an Erlebnissen wie an Dingen vorhanden sein können, als spezifisch ästhetische Elemente zu fungieren vermögen.[24]

Wie Daubert sich solche "Gefühle, die nicht als psychisch gefaßt sind" (A I 15/113), des näheren vorstellt, d.h. wie er die Möglichkeit solcher die Sonderklassen des Psychischen und Physischen überspannender Eigenschaften denkt, wird aus seinen Manuskripten allerdings nicht recht klar. Vielleicht geht man aber nicht fehl in der Annahme, daß man seine Auffassung mit dem folgenden Fall in Parallele setzen kann. Konzipiere ich in meinem Denken den Begriff des Hundes, so ist darin zweifellos all das enthalten, was zur Natur dieses Tiers gehört. Ebenso enthält auch der Hund selber alles, was zu dieser seiner Hundenatur gehört, ohne daß man indessen sagen könnte, daß er neben seinen sonstigen Körperteilen noch eine besondere in meinen Begriffen denkbare Natur enthielte. Vielmehr macht sein Hundsein die "Form" dieses Lebewesens aus.

4. *Das "ästhetische Wie"*

Die bedeutsamste Neuerung in Dauberts phänomenologischer Ästhetik betrifft jedoch nicht diese objektivierende Umbestimmung des Begriffs der Einfühlung, sondern die Entdeckung des spezifischen Kunstgegenstands als des "Gegenstands im Wie." Zunächst einmal bestimmt Daubert das Prädikat "schön" als, wie er es mit einem mißverständlichen Ausdruck nennt, "modales" Prädikat.[25] So wenig wie das Prädikat "wirklich" sagt auch das Prädikat "schön" nichts über den Inhalt eines Gegenstands aus (A I 8/114), sondern bezieht sich lediglich auf die Daseinsweise dieses Inhalts. Anders als "wirklich" setzt "schön" aber den Gegenstand in Beziehung zu mir. Es sagt etwas über seine Angemessenheit aus und ist deswegen ein komparativer Begriff, der insofern eher mit dem Prädikat "wahrscheinlich" als mit "wirklich"

[24] Mit diesem Gedanken einer dritten Klasse von Prädikaten, die gleichermaßen vom Physischen wie vom Psychischen in eigentlicher Weise ausgesagt werden können, nähert Daubert sich noch am ehesten einem Grundgedanken der Münchener phänomenologischen Ästhetik an, nämlich dem von der Objektivität der ästhetischen Werte als unselbständiger Gegenstände eines Wertfühlens – man denke nur an die Ästhetik seines Freundes Moritz Geiger -, der ansonsten bei ihm in geradezu auffälliger Weise fehlt. Vgl. dazu [Henckmann 1976].

[25] Genauer wäre im Sinne Martys von Aorista zu sprechen, d.h. von Prädikaten, die den Gegenstand weder modifizieren (wie "gemalt" in "gemaltes Pferd" – ein gemaltes Pferd ist schließlich kein Pferd, sondern ein (Pferde-)Gemälde) noch auch ihn determinierend bereichern (wie "braun" in "braunes Pferd"). In diesem Sinne ist ein existierendes oder auch ein echtes oder gesehenes Pferd schlichthin ein Pferd.

bzw. mit "wahr" verglichen werden kann. "Das ästhetische... Urteil läßt Steigerungen zu. Das logische aber nicht." (A I 7/10). Denn etwas kann nicht wirklicher oder wahrer sein als etwas anderes, wohl aber schöner und wahrscheinlicher als es. Dieser beim ästhetischen Urteil mögliche Vergleich wird aber nicht an beliebigen grundverschiedenen Gegenständen vorgenommen, sondern setzt *ähnliche*, d.h. vergleichbare voraus. Es geht darum nicht an zu sagen, "daß der Stoff des Jüngsten Gerichts viel mehr umfaßt als der eines Stillebens. Auf das Mehr an sich kommt es nicht an. Gewiß werden wir in einzelnen Fällen leicht erkennen können, daß ein Stillebenmaler nicht so bedeutend ist wie ein Maler des Jüngsten Gerichts, weil er in seiner Dimension nicht so viel zustande bringt... Aber daraus darf man nicht allgemeine ästhetische Maximen machen." (A I 15/115).[26] Die eine Darstellung des Jüngsten Gerichts kann beeindruckender und grandioser sein als eine andere, aber es hat wenig Sinn, eine solche Darstellung mit einem Stilleben zu vergleichen und dann zu urteilen, daß man beispielsweise Stilleben prinzipiell höher bewerte. Der eine Gegenstand mag z.B. unserem philosophischen Hang mehr entgegenkommen als der andere, seine "ethisch-philosophische Bedeutung" kann größer sein, aber das entscheidet "nicht über das feine Wie des Kunstwerks" (A I 15/115). Sinnvoll ist allein ein anderes Verfahren: "Ich ordne einem Rot eine Blaunuance zu und sage: das ist schön. Jetzt gelingt mir eine andere Blaunuance, und ich sage: das ist noch schöner." (A I 7/10). Doch müssen für das ästhetische Urteil die Gegenstände nicht nur überhaupt vergleichbar sein, sondern es muß sich in beiden Fällen auch um Kunstdarstellungen handeln. Der Apfel im Stilleben hat darum im allgemeinen eine andere Bedeutung als der in der Landschaft;[27] er ist weder schöner noch weniger schön als dieser, eben weil der wirkliche Apfel ein Apfel, nicht Darstellung eines Apfels ist. Nur wo "Freude am Wie", genauer: am Wie einer Darstellung auftreten kann, ist überhaupt von Schönheit die Rede (A I 15/112).

Fassen wir all das zusammen, so ist zu sagen, daß das ästhetische Urteil die Darstellungsweise eines Gegenstands betrifft, sofern sie mit anderen Darstellungsweisen vergleichbar ist. Das ästhetische Urteil betrifft "das Wie der stilvollen Ausführung" (A I 15/115), und diese ist das eigentlich Ästhetische am Gegenstand. Zum künstlerische Wie gehören, genauer gesagt,

[26] Daubert hält es ganz wie Kant (vgl. *Kritik der Urteilskraft*, § 16) für prinzipiell ausgeschlossen, daß wir "eine Maxime des Schönen aufstellen können: Künstler schaffe so, daß..., und diese für den Künstler in allen einzelnen Fällen als Richtschnur oktroyieren können" (A I 7/11).

[27] Dies gilt offensichtlich nur im allgemeinen und gemeinhin, d.h. sofern wir den am Baum hängenden bzw. in der Schale liegenden Apfel als ein Stück Obst auffassen. Wegen der prinzipiellen Möglichkeit, auch Naturdinge als Gegenstand ästhetischen Genusses aufzufassen, gilt jedoch, daß das Prädikat "schön", bezogen auf einen schönen Apfel einerseits und auf die Darstellung eines Apfels andererseits, nicht schlechthin äquivok ist.

"die Kunstformen mit der ihnen spezifischen Stilisierung: Gemälde, Schwarzweiß- oder Tuschezeichnung (auch dramatische, epische, lyrische Kunstformen usw.). Weiterhin das in diesen Formen sich ausprägende Wie der persönlichen künstlerischen Eigenart... Und schließlich das letzte persönlich Handschriftliche seiner Darstellung" (A I 15/80). Stilvarianten sowohl in epochaler als auch in individueller Hinsicht sind also, wie schon oben angedeutet wurde, nicht nur Versatzstücke, sondern integrierender Bestandteil eines jeden Kunstwerks. Der ästhetische Wert eines Kunstwerks bemißt sich aber in jedem Fall allein danach, wieweit das "Wie der Darstellung" eines beliebigen Stoffs mit dessen charakteristischem Gefühlsgehalt übereinstimmt: "Dieses ästhetische Wie kann nun seinem gefühlsmäßigen Gehalte nach dem stofflichen Gehalt mehr oder weniger adäquat sein; die künstlerische Darstellung kann treffend oder verfehlt sein." (A I 15/80). Aus all dem darf man wohl schlußfolgern, daß es eine unabgrenzbare Anzahl möglicher gleich treffender Darstellungen desselben Gegenstands geben kann. Händels "Messiah" muß nicht entweder besser oder aber schlechter sein als der "Messias" von Klopstock.

Was die unvermeidliche Epochenbestimmtheit eines Kunstwerks betrifft, bezeichnet Daubert in einem Manuskript vom Februar 1906 in Hinblick auf seine eigene Zeit den Impressionismus für die fortgeschrittenste moderne Kunstform, da er sich ausdrücklich auf das ästhetische Wie richte und sich ausschließlich auf die reine Erscheinungsweise der Gegenstände konzentriere.[28] Zwar versteht man unter Impressionismus gemeinhin nur eine neue Strömung in der Malerei, doch sieht Daubert diese Zentrierung auf das Wie der Gegenstandserscheinung auch in Plastik, Literatur und Musik seiner Zeit am Werk. Er bezieht sich dabei ausdrücklich auf den dänischen Naturalisten Jens Peter Jacobsen ("Marie Grubbe", 1876) und die Norweger Ibsen ("Baumeister Solness," 1892) und Hamsun, dazu den Belgier Maeterlinck, die Deutschen Dehmel, Dauthendey, Morgenstern und Hofmannsthal ("Brief des Lord Chandos," 1902), weiter auch die Programmusik von Richard Strauß ("Eulenspiegel," "Don Quijote"), dazu ganz generell die neuesten Versuche in der Musik, "rein mit Klangfarben zu wirken" (A I 15/78). Charakteristisch für diesen Impressionismus ist, daß er sich auf das "Sofern der Formen" konzentriert: "Der Maler betrachtet die Gegenstände lediglich, *sofern* sie für sein Auge da sind. D. h. er zielt künstlerisch nur auf diejenigen Eindrücke ab, welche bedingt sind durch die gesehenen Farben und Formen. Dabei wird ohne

[28] Hier sei angemerkt, daß Daubert und Aloys Fischer knapp zwei Monate später (am 17. April 1906) mit Husserl in Göttingen über die Objektivität des Ästhetischen diskutierten. In seinen Notizen aus diesem Gespräch notierte Husserl u.a., daß es in der ästhetischen Vorstellung "nicht ankommt auf das Objekt als solches, sondern auf die Weise des Gegebenseins des Objekts, auf seine 'Erscheinungsweise'" ([Schuhmann/Scaramuzza], 172).

weiteres der Realitätszusammenhang, in welchem wir die Gegenstände als reale mit diesen oder jenen bestimmten Eigenschaften denken, aufgelöst. Ein Pferd in einem Atelier oder auf freier Wiese oder in den Reflexen einer Straße ist ihm gar nicht derselbe Gegenstand. Die Gegenstände, sofern sie rein gesehen sind, bestehen eben in den Farben- und Lichtbeziehungen zwischen Dingen." (A I 15/78). Wo die erkennende oder praktische Intentionalität im Gegenstand terminiert und seine jeweilige Erscheinungsweise weitestgehend ignoriert, richtet sich die Kunst gerade auf die Perspektive, unter der er erscheint sowie auf den Aspekt, in dem er gegeben ist. Denn diese Perspektivität ist die Bedingung seines Erscheinens, also seiner Darstellbarkeit überhaupt. Diesem Perspektivismus zufolge ist "Gegenstand" dann lediglich ein Name für eine Vielheit untereinander zusammenhängender und deswegen miteinander vergleichbarer Erscheinungsweisen, in die der im gewöhnlichen Leben sogenannte "Gegenstand" sich auflöst.

Diese impressionistische "Sofern-Betrachtung" hält Daubert für "das eigentliche Charakteristikum der Modernen" (A I 15/78); sie macht den Zeitgeist des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts aus. Man möchte auch die Phänomenologie als Ausdruck dieses modernen Zeitgeists zu begreifen, sofern Husserl in den *Ideen* I (die allerdings erst aus 1913 stammen) den phänomenologischen Gegenstand als "Gegenstand im Wie" bestimmt, genauer als den Gegenstand "im Wie seiner Gegebenheitsweisen."[29] Bemerkenswert sind aber vor allem die beiden Charakteristiken, die Daubert dieser modernen Sofern-Betrachtung als ihre gemeinsames Wesen zuschreibt: "1. Auflösung des Zusammenhanges der Welt der Gegenstände. Es wird das Erfaßte herausgerissen aus dem Zusammenhang der Gewohnheit und der Funktion, die es in dem üblichen Weltbilde hat, aus seiner Stellung als Zweck oder Mittel, als Ursache oder Wirkung usw." (A I 15/78). Dies legt selbstredend den Gedanken an Husserls Methodik der phänomenologischen Reduktion nahe, die er eben zu der Zeit, nämlich im Jahre 1906, entwickelte, als Daubert das hier zur Verhandlung stehende Manuskript niederschrieb. Dies scheint insofern richtig zu sein, als den *Ideen* I zufolge diese Reduktion als Ausschaltung der "Welt der natürlichen Einstellung"[30] und ihrer Daseinsthesis zu verstehen ist. Doch geht es bei Daubert um nichts weniger als um eine Glorifizierung der transzendentalen Phänomenologie Husserls als (um Hegels bekanntes Wort zu paraphrasieren) des gedanklichen Ausdrucks ihrer Zeit.[31] Wie er ausdrücklich sagt, nimmt der Impressionismus den Gegenstand lediglich aus den Zweck-Mittel- und den Ursache-Wirkung-Beziehungen heraus, d.h. aus seiner

[29] [Husserl 1976], 304.

[30] Titel von § 27.

[31] Der späte Daubert war im Gegenteil zweifellos einer der schärfsten Kritiker von Husserls transzendentalem Idealismus (vgl. [Schuhmann/Smith 1985], 763-793).

Eingespanntheit in die praktischen Pläne und Belange sowie in die theoretischen naturwissenschaftlichen Erklärungsmuster, und insofern auch aus dem typisch modernen Weltverstehen und Weltbeherrschen, eben dem "üblichen Weltbild". Wo Husserl seine Reduktion als den Rückgang auf ein absolutes Subjekt versteht, zieht Daubert darum eine zweite, diesem Projekt diametral entgegengesetzte Folgerung aus dem Geist der Moderne: "2. Damit Auflösung des erfassenden Subjekts. Nicht mehr der ganze Mensch, der sich als eine geschlossene Individualität (Persönlichkeit oder kultureller Typus) mit den Gegenständen auseinandersetzt. Sondern der Mensch nur, sofern er sieht, fühlt, Spannung hat usw." (A I 15/78).

Dies ist zunächst einmal eine radikal Absage an seine eigene frühe Einfühlungsästhetik, sofern ihr zufolge der ganze Mensch mit seinem Gesamtgefühl sich in den Kunstgegenstand einfühlen sollte. Im nachhinein wird man es gewiß auch als eine vorweggenommene Stellungnahme gegen Husserls spätere Lehre von der transzendentalen Subjektivität lesen dürfen. *De facto* handelt es sich aber um eine allgemeine kulturkritische Diagnose der Moderne, der zufolge das Individuum durch das Überangebot an Kulturgütern – Wissen, Information, aber auch Kunstwerke in beliebiger Reproduzierbarkeit – zu einer umfassenden und zugleich einheitlichen Aus- und Durchbildung seiner Persönlichkeit im Sinne des neuzeitlichen *uomo universale*, wie er noch das Leitbild der Goethezeit war, nicht mehr in der Lage ist. Die Fragmentierung der Lebensbereiche in unverbundene Facetten ist damit vorprogrammiert. In diesem Zustand kann auch Kunst nur jeweils einzelne Sinne und Dimensionen des Individuums ansprechen. In bezug auf Adolf von Hildebrand notierte Daubert darum schon in einem frühen Text: "Auch glaube ich in dem *ausschließlichen* Betonen des Auges als des künstlerischen Organes meistens das Zeichen einer späten Kunst zu sehen" (A I 15/76). Doch sollte man darin keinen resignierten Abgesang sehen oder die restaurative Suche nach einer verlorenen Zeit. Daubert entwirft durchaus nicht das romantische Bild einer heilen Vergangenheit, vor derem Goldgrund die Gegenwart nur als eine Zeit des Niedergangs erschiene. Die zeitgenössische impressionistische Kunst ist für Daubert vielmehr nichts weiter eine der immer wiederkehrenden Perioden, "die diese Spezialisierung weit treiben. Unsere heutige <Zeit> wird wohl die Reaktion sein auf die Weltanschauungsepigonen, welche nicht mehr genügten. Neue, volle Werte müssen geboren werden. Jedenfalls ist das ernste Tasten und innerliche Vertiefen bedeutender und für eine solche große Kunst wesentlicher als Verweilen auf Weltanschauungswerten, für die die Zeit das Interesse, d. h. den inneren Kontakt verloren hat, weil eben ihr Lebensgehalt sich geändert hat, nach anderen Dimensionen sich verschoben hat." (A I 15/115). Mit diesen an Nietzsche gemahnenden Worten wird aller rückwärtsgerichteten Erneuerung alter Stile und allen Versuchen, auch unter

einem gewandelten Zeitgeist einen zeitüberhobenen Klassizismus im Sinne von Hildebrands konservieren zu wollen, eine Absage erteilt. Dieses Bekenntnis zum impressionistischen Zeitgeist versucht umgekehrt aber auch nicht, nun eben diesen Stil als unüberholbar und seinerseits endgültig festzuschreiben. "Alles Wertvolle", notiert Daubert in einem Briefentwurf vom 13. Mai 1914 (de facto einer der letzten von Daubert vor Ausbruch des Weltkriegs geschriebenen Texte), "leuchtet nur dann auf und reizt so lange, als es noch nicht selbstverständliche Form realen Lebens ist" (A I 18/158). Dann hat es seine Zeit erfüllt und hat dem Neuen Platz zu machen. Damit eröffnet gerade Dauberts Beschränkung seiner Ästhetik auf die Kunst der Jahrhundertwende die Möglichkeit, eben diese Kunst auf neue, seinerzeit noch nicht voraussehbare Entwicklungen hin zu übersteigen.

Bibliographie

[Avé-Lallemant 1975] Eberhard Avé-Lallemant, *Die Nachlässe der Münchener Phänomenologen in der Bayerischen Staatsbibliothek*, Wiesbaden 1975.

[Brentano 1874] Franz Brentano, *Psychologie vom empirischen Standpunkte* I, Leipzig 1874.

[De Rosa 1990] Maria Rosaria De Rosa, *Theodor Lipps. Estetica e critica delle arti*, Napoli 1990.

[K. Dohrn 1983] Klaus Dohrn, *Von Bürgern und Weltbürgern. Eine Familiengeschichte*, Pfullingen 1983.

[W. Dohrn 1907] Wolf Dohrn, *Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik. Untersuchungen zur Methode und Begriffsbildung der Ästhetik mit einer Anwendung auf Goethes Werther*, Hamburg und Leipzig 1907.

[Endell 1896] August Endell, *Um die Schönheit. Eine Paraphrase über die Münchener Kunstausstellungen 1896*, München 1896.

[Ettlinger 1911] Max Ettlinger, *Philosophische Fragen der Gegenwart. Gesammelte Aufsätze*, Kempten und München 1911.

[Fischer 1907] Aloys Fischer, *Zur Bestimmung des ästhetischen Gegenstandes*, München 1907.

[Henckmann 1976] Wolfhart Henckmann, "Moritz Geigers Konzeption einer phänomenologischen Ästhetik", in Moritz Geiger, *Die Bedeutung der Kunst*, München 1976, 549-590.

[Husserl 1976] Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, I. Buch: *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* (Husserliana III/1), Den Haag 1976.

[Kandinsky 1912] Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912 (*recte* 1911).

[Lipps 1903] Theodor Lipps, *Leitfaden der Psychologie*, Leipzig 1903.

[Lipps 1906] Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Teil II: *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*, Hamburg und Leipzig 1906.

[Reinach 1989] Adolf Reinach, *Sämtliche Werke*, Bd. I: *Die Werke*, München 1989.

[Scaramuzza 1976] Gabriele Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Padova 1976.

[Schuhmann 1997] "Philosophy and Art in Munich around the Turn of the Century", in Roberto Poli (ed.), *In Itinere: European Cities and the Birth of Modern Scientific Philosophy*, Amsterdam/Atlanta, GA 1997, 35-51.

[Schuhmann 1998] "Johannes Daubert's Theory of Judgment", in Roberto Poli (ed.), *The Brentano Puzzle*, Brookfield USA – Singapore – Sydney 1998, 179-197.

[Schuhmann/Scaramuzza] Karl Schuhmann und Gabriele Scaramuzza, "Ein Husserlmanuskript über Ästhetik", *Husserl Studies* 7 (1990), 165-177.

[Schuhmann/Smith 1985] Karl Schuhmann und Barry Smith, "Against Idealism: Johannes Daubert vs. Husserl's *Ideas* I", *Review of Metaphysics* 38 (1985), 763-793.

[Stern 1898] Paul Stern, *Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik. Ein Beitrag zur psychologischen Analyse der ästhetischen Anschauung*, Hamburg 1898.

[Streiter 1913] Richard Streiter, *Ausgewählte Schriften zur Ästhetik und Kunstgeschichte*, München 1913.

[Tronnier 1940] Adolph Tronnier, *Mainz, die Gutenbergstadt, 1440-1940*, Mainz 1940.

Department of Philosophy
Utrecht University
The Netherlands